

UDK 821.183.6.09-2

Tomaž Toporišič

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, in Fakulteta za humanistične študije UP, Koper

PERFORMATIVNA DIMENZIJA V SLOVENSKI SODOBNI DRAMI

BOŽIČ – JESIH – JOVANOVIĆ – ŠELIGO

V raznolikih poskusih zgodovinenja slovenske sodobne drame nesporno ostaja ob strani ena izmed pomembnih lastnosti slovenske absurdne drame, namreč njen pomen pri dekonstrukciji t.i. literarnega oziroma dramskega gledališča ter udejanjitvi performativnega obrata (Fischer-Lichte) na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja. Pričujoča razprava s pomočjo analize lastnosti poetik Petra Božiča, Dušana Jovanovića, Milana Jesiha in Rudija Šeliga skuša prikazati prav to na videz paradoksalno lastnost slovenske drame absurda in absurdne drame, ki je privedla do ene največjih estetskih revolucij (Ranciére) v slovenski umetnosti in kulturi po drugi svetovni vojni.

Ključne besede: performativ, absurda dramatika, performans, performativna kultura

Various attempts to historicize contemporary Slovene drama have doubtlessly neglected one of the important features of the Slovene absurd drama, i.e., its significance in the deconstruction of the so-called literary or drama theater and in the manifestation of the performative turn (Fischer-Lichte) at the turn of the 1970s. Using the analysis of poetics of Peter Božič, Dušan Jovanović, Milan Jesih, and Rudi Šeligo, the present study attempts to illustrate this seemingly paradoxical characteristic of the Slovene drama of absurdity and absurd drama, which led to one of the greatest aesthetic revolutions (Ranciére) in Slovene art and culture after World War II.

Keywords: performative, absurd drama, performance, performative culture

1. Uvod: Destabilizacija dramske forme kot reteatralizacija gledališča

Naše izhodišče je, da je bilo dvajseto stoletje v dramatik in gledališču, dveh neločljivo, večinoma vzročno povezanih fenomenih, prizorišče kriznosti, razkle-njanj verig literature, premen ali levitev pojma teatralnosti in performativne di-menzijske besedila, vpeljave vizualnih in prostorskih form, ki sta jih vzporedno proizvajali dramska in odrska praksa, teorija pa jih je beležila in sestavljala kom-pendij avtorskih definicij in poimenovanj. Ta kompendij razumemo v skladu z Juvanovim tolmačenjem današnjega statusa literarne vede in drugih teoretskih in metodoloških pristopov k umetnosti in kulturi, kot nekaj, kar ne more več »vztra-jati v vlogi avtoritativnega, od zgodovinske stihije abstrahiranega umnega siste-ma« in se je prelevilo »v zaporedje in soobstoj metod, od katerih ima vsaka svoj lasten pojmovni sestav, problemska težišča, vrednostno politiko« (JUVAN 2006: 30).

Destabilizatorji dramske forme oziroma nosilci formalno-sižejskih inovacij so-dobne slovenske dramatike, ki se je (po interpretaciji Lada Kralja) »začela po 2. svetovni vojni, natančneje, sredi petdesetih let dvajsetega stoletja; takrat so se namreč pojavile prve relevantne objave in/ali uprizoritve dram Jožeta Javorška (*Povečevalno steklo*, 1956), Dominika Smoleta (*Potovanje v Koromandijo*, 1956) ali Petra Božiča (*Zasilni izhod*, 1957)« (KRALJ 2005: 101)¹, so izšli iz prostora, ki sta ga razprla Antonin Artaud in Bertolt Brecht, ko sta spodkopala avtoritarno oko reprezentacije.

V Sloveniji se je to stanje destabilizacije kazalo v dejstvu, da se je »kot najpogostejša dramska smer uveljavil modernizem oz. eden njegovih tokov, tj. drama absurda, ki izhaja iz osnovne in s socialistično dogmo nezdružljive predpostavke, da je realnost absurдна in nesmiselna. Posledice so se kazale v dramski gradnji (nelogično, nepovezano dogajanje, groteskne dramske osebe in dialog, ki ni več namenjen komunikaciji, posledično razkroj jezika)« (102).

Peter Božič in (anti)drama

Verjetno najbolj zgovoren zgodnji primer slovenske inačice drame absurda ali antidrame je *Vojaka Jošta ni* Petra Božiča, ki je slovensko dramatiko očistil vseh temeljnih postavk absolutne drame: snov, zgodba, značaji, psihologija. Gašper Troha tako ugotavlja, da v igri »absurd na vsebinski ravni dopolnjuje dosledno razsutje forme« (TROHA 2011: 50), kar ponazarja z naslednjim citatom iz igre:

GOSPODAR: Molči, naj vendar premislim vse do kraja. Mizar Jošt bo prišel in mi povedal, ali so sanje tega hlapca resnične, in če so, kaj se da ukreniti. Potem bo šel hlapec v mesto in bo uredil obisk, in obisk bo seveda nekaj čisto drugega. In dekla bo potem prinesla od lekarnarja mažo za oči.

GOSPODARICA: In jaz bom seveda umrla od lakote.

GOSPODAR: Jaz pa po polnoči ne bom več slepar (Božič 1970: 17).

Božič torej pripelje slovensko dramo do točke, na kateri se razsuje, »enako pa velja tudi za dramsko osebo in ostale formalne elemente teksta. Z delom *Vojaka Jošta ni* torej Peter Božič napiše prvo radikalno dramo absurda pri nas, obenem pa ji doda že izrazito družbenokritično razsežnost« (TROHA 2011: 50).

To so bolj ali manj priznana in znana dejstva. Ob teh pa nesporno ostaja ob strani, tako rekoč izven polja naše zavesti, neka druga, nič manj pomembna lastnost slovenske absurдне drame, namreč njen pomen pri dekonstrukciji t.i. literarnega oziroma dramskega gledališča ter udejanjitvi performativnega obrata na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja. Prav performativni obrat, kot ga natančno označi in interpretira Erika Fischer-Lichte v knjigah *Ästhetik des Performativen* (Estetika performativnega), *Theatre, Sacrifice, Ritual* (Gledališče, žrtvovanje, ritual) ter *Theater seit den 60er Jahren* (Gledališče od 60-ih let), izhaja iz teze, da se je v umetnosti po letu 1960 zgodil obrat, za katerega je značilno privilegiranje performativnosti; za procese v umetnosti, tudi literaturi, pa pojmi 'delo', 'produkcija' in

¹ Tem trem avtorjem in dramam moramo dodati vsaj še naslednja imena: Vitomil Zupan, Dane Zajc, Gregor Strniša, Dušan Jovanović, Rudi Šeligo, Pavel Lužan, Veno Taufer, Milan Jesih, Ivo Svetina ...

‘recepcija’ niso več primerni (FISCHER-LICHTE 2004: 315), namreč po našem mnenju ni le stvar uprizoritvenih praks ampak tudi dramske pisave.

2. Dramski začetniki performativnega in postmodernega obrata

Slovenski prostor, kot da se ne bi dovolj zavedal dejstva, ki ga v knjigi *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama* (Gledališče transformacije: postmodernizem v ameriški drami) poudari Kerstin Schmidt:

Drama in gledališče sta še posebej primerni področji za spraševanje o odnosih med tekstom, diskurzom in predstavo, o transformaciji na straneh knjige fiksiranih besed v artikulacijo na odru, o prezenci in reprezentaciji, o množinskem in fragmentiranem jazu, o vlogi prostorskeosti, in o drami lastnih pogojih in procesu eksistence (SCHMIDT 2005: 11; prev. avtor).

Zgodovina slovenske dramatike in gledališča po drugi svetovni vojni je pravo gojišče dramatičnih in dinamičnih zgodb o odnosih med tekstom, diskurzom in predstavo od prvih nalamljanj socialističnega realizma in literarnega gledališča preko eksperimentalnih odrov petdesetih in šestdesetih let, performativnega obrata Pupilije, Pekarne in Gleja 1970-ih let ter novih transformatorjev oziroma spreminjevalcev gledališča, literature in kulture v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja.

Omenjenim eksperimentalnim odrom je bila skupna dinamika udejanjanja novih konceptov odrske prisotnosti in ukinjanje klasičnega predstavljanja. Kar pa ni bilo povezano zgolj s nadvlado igre in režije (tem, kar je Patrice Pavis poimenoval s pojmom scenocentrizem), ampak velikokrat tudi ali predvsem z besedili dramskih in ne več dramskih avtorjev. Ko govori o postmodernizmu v ameriški drami, Kerstin Schmidt opozarja na fenomen, ki je bistven tudi za razumevanje slovenske absurde drame, še najočitneje Milana Jesiha, avtorja, ki je bil (tako kot Dušan Jovanović) najtesneje povezan s performativnim obratom v Sloveniji.

Resda absurda drama znotraj slovenske literarne vede in teatrologije nikoli ni bila interpretirana kot del postmodernističnega obrata, ta se je v Sloveniji zgodil precej kasneje kot v ZDA. Toda teza Schmidtove, da je tehnika transformacije, kot jo je gojila ameriška gledališka avantgarda, še posebej Open Theater Josepha Chaikina, osnovna tehnika kot tudi metafora postmoderne ameriške drame (11), v veliki meri drži tudi za slovensko absurdo dramatiko in gledališče oz. za literarne in gledališke ustvarjalce ki so udejanjili performativni obrat.

Podobno kot v ZDA je performativni obrat potekal tudi v Sloveniji tako v dramatiki kot v poeziji in prozi. Še več, prav v primeru gledališča Pupilije Ferkeverk kot najdoslednejšem nosilcu performativnega obrata v slovenskem gledališču, je očitna povezava med mladimi pesniki-dramatiki in drugimi odrskimi oz. vizualnimi ustvarjalci. Milan Jesih se spominja, da so prav literati spočeli neliterarno gledališče in da so bili prav pesniki tisti, ki so za potrebe predstave poklali vrsto kokoši (HORVAT 2010: 54).

Jezik kot performativ: Milan Jesih in Pupilija Ferkeverk

Mladi pesniki, ki so šele po izkušnjah, ki so jih dobili v gledališču kot 'performerji', nekaj let kasneje postali tudi sami dramatik, so v prvih performativnih večerih skupine 441, predhodnice Pupilije, vpeljali nematrično igro, znotraj katere so »prav z navzočnostjo na oder, vključeni v magični ris razsvetljene kocke, oživiljali svoje besede, verze, pesmi. To oživljanje je peljalo po poti 'igre', improvizacije in radosti nad jezikom, ki je širil odrski prostor in v hipu postavljalo pred gledalce ves svet, ujet v mrežo pesniškega jezika« (SVETINA 1986: 89).

Že samo ime Pupilija Ferkeverk pa je »žarčilo močan naboj temeljne ideje in estetske opredeljenosti vseh ustvarjalcev v skupini, in sicer je bil to jezik kot igra in jezik kot ves svet. Od tod je bil za teoretski razmislek samo še korak k iznajdbi pojma (zdaj že literarnozgodovinskega) 'ludizem', ki ga je inavguriral Taras Kermauner« (87).

Poskusimo se v dialogu s Schmidtovo in njenimi definicijami postmoderne drame kot »gledališča transformacije« približati performativni naravi slovenskega eksperimentalnega gledališča in dramatike začetka sedemdesetih let, kot ju uteleša v eni osebi Milan Jesih, pesnik, dramatik in ustanovni član skupine Pupilija Ferkeverk ter kasneje tesni sodelavec Eksperimentalnega gledališča Glej.

Postmoderne drame po mnenju Schmidtove ne izhajajo iz dekonstruiranja dramske forme in vsebine, niti ne uničujejo osnovnih koordinat gledališča: »Postmoderna drama 'zmoti' in spodkoplje te komponente in lastnosti tako, da jih transformira« (SCHMIDT 2005: 11). Prav transformacija je tista, ki to dramo ločuje od klasične tudi po njenem osnovnem stremljenju, da bi (na tem mestu uporabi Derridajev pojem) »zanikala zaporo« (12). V tovrstnem gledališču, ki zanika zaporo, bosta govor in pisava (povedano z Derridajem, ki govori o Artaudu) »ponovno postala gesti: logična in diskurzivna intenca bo reducirana in podrejena« (DERRIDA 1996: 90).

Podobno kot Joseph Chaikin v Open Theatru tudi Milan Jesih uporablja transformacijo kot tehniko hitrega spreminjanja vedno novih in novih vlog. Tako kot Jean Claude van Itallie in Megan Terry, dramatika, ki sta najtesneje sodelovala z Open Theatrom, tudi Jesih »z menjavanjem govornih položajev razdeli dramo na veliko število enot, ki so precej krajše od običajnega prizora, med seboj pa so povezane po logiki absurdne nedoslednosti, kar na bralca oz. gledalca učinkuje tako šokantno kot tudi komično« (KRALJ 2005: 110). Tako Jesih s tehniko transformacij ukine dramsko osebo, posledično pa tudi dramsko zgodbo.

Tudi njegov način vključevanja v gledališče je bil netipičen. Milan Jesih je svojo gledališko-pesniško-dramsko pot začel kot soustanovitelj skupine 441, ki je udeležila performativna branja poezije in pesniške hepeninge. Nadaljeval jo je kot eden soavtorjev *Žlahtne plesni Pupilije Ferkeverk*, potem leta 1973 kot soavtor predstave *Limite*. Toda tudi tokrat ne kot klasičen dramski avtor, ampak kot soustvarjalec predstave v Gledališču Glej, katere nastanek je bil popolnoma neklasičen, saj je bila (vsaj po obstoječih pričevanjih sodeč) dosledno uveljavljena barthesovska funkcija moderne pisarja.

Veno Taufer je v kritiki predstave *Limite* poudaril, da se je vizija te eksperimentalne predstave »uresničevala [...] v sprotnem procesu nastajanja besedila in odrskega dogajanja, v njunem medsebojnem iskanju in dopolnjevanju ter tako torej v iskanju

samega sebe« (TAUFER 1977: 163). Zvone Šedlbauer, režiser oziroma bolj soavtor predstave, pa v svojem pričevanju '*S prstom u oko*' teatra prav tako izpostavlja dejstvo, da je šlo pri *Limitah* za »čisti laboratorij, ki smo ga začeli s teatrom, v katerega se vključi tekst. Jesih je pisal tekst na uprizoritev« (ŠEDLBAUER 1990).

S tem se je zgodil performativni obrat, v katerem je besedilo, napisano med vajami za uprizoritev, kot avtorsko delo sodobnega pisarja nastajalo v neposrednem stiku z živim gledališčem. Predstava je namesto kolektivnega »besedilopisca« oziroma *ready made*ovskega zbiralca, kompilatorja in montažerja protobesedil različnih izvorov (Pupilija Ferkeverk) uveljavila »rezidenčnega pisarja«, ki je pisal v navezavi z živimi ustvarjalci predstave. Tako kot je namesto radikalne redukcije že obstoječega besedila in prevajanja besede v gesto, značilno za Jovanovičev *Spomenik G*, vpeljala živ in neposreden dialog med sodelujočimi v predstavi, ki ga besedilno usmerja barthesovski sodobni pisar, zavedajoč se performativne narave gledališkega dejanja.

Naslednja predstava dvojice Jesih-Šedlbauer, *Grenki sadeži pravice* (1974) je bila besedilno manj eksperimentalna, hkrati pa je (na kar opozarja Lado Kralj) izpostavila še eno, nič manj pomembno lastnost Jesihove poetike, v kateri postane jezik sredstvo poigravanja, toda tako, da »v postmodernistični maniri žene poljubnost in ljubeznivo ali ironično brezobveznost jezika mnogo dlje od Ionesca« (KRALJ 2005: 111). S tem pa se je že približala Austinovemu razlikovanju med konstativnimi in performativnimi izjavami, kar Jesiha potegne v polje performativnega obrata.

Prikličimo v spomin Austinovi izjavi, ki jih v knjigi *Od performativa do govornih dejanj* natančno analizira in interpretira Igor Žagar:²

Konstativna izjava ima pod imenom trditve (assertion), ki je tako draga filozofom, lastnost, da je lahko resnična ali neresnična. Performativna izjava ne more biti ne eno ne drugo (AUSTIN 1962: 271).

Ni nam treba iti zelo daleč nazaj v zgodovino filozofije, da bi videli, da si filozofi bolj ali manj redno domišljajo, da je edina lastnost, edina lastnost katerekoli izjave (to je: vsega, kar rečemo), da je resnična ali vsaj neresnična (AUSTIN 1984: 233).

Bistvene značilnosti Jesihove literarne parataktike so vezane na pojem performativa in performativnosti. Njihov avtor izhaja iz dvoma, da je edina lastnost katerekoli izjave, da je resnična ali vsaj neresnična. Jesiha zanima v gledališču predvsem performativnost, zato izbira različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske oblike. Zato pri analizi in interpretaciji Jesihovih besedil tako kot tudi pri analizi besedilnih korpusov, ki jih je uporabljala v predstavah skupina Pupilija, postane problematična uporaba klasičnih pojmov iz teorije drame – npr. oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst. Hkrati imamo namesto z eksplicitno opravljanja z implicitno teatralnostjo. Tako smo (kot npr. pri dramatikih absurda, zgodnjem Handkeju, Heinerju Müllerju ipd.) priča *gledališču glasov*, ki zamenjujejo dramske osebe: »Jezik se bori proti svoji vsebini, ki je nadeta kot oblačilo (in ne obratno!), vsebini, ki je del mode« (JELINEK 1998).

Veno Taufer je zato v kritičnem zapisu ob premieri Jesihovega drugega dramskega teksta *Grenki sadeži pravice*, ki ga je pesnik nagajivo (politično provokativno, saj je šlo za svinčena sedemdeseta leta, ki niso dovoljevala nobenih aluzij na večstran-

² Austina si drznemo citirati kar v prevodu Igorja Žagarja iz navedene knjige.

karsko demokracijo) podnaslovil »interpelacija v enem nonšalantnem zamahu«, opozoril na dejstvo, da je avtor v tem gledališkem delu »v dobršni in dovolj prepričljivi meri uveljavil prizadevanja tistega dela modernega leposlovja, ki odkriva, da jezik živi svoje življenje, predpostavlja svojo samostojno resničnost, se izpričuje kot lastna vsebina« (TAUFER 1977: 166).

V Jesihovih *Grenkih sadežih pravice* gostobesedne izjave kot nekakšni performativni gejzirji bruhajo zvočno gradivo, pri katerem ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. Nastala desementizacija poudari performativno dimenzijo teksta, tako kot tudi izpostavi zvočno materialnost jezika, muzikaličnost in večpomenskost, ki proizvedejo *razsrediščena branja* in narekujejo performativne uprizoritvene situacije.

Jesih v *Grenkih sadežih pravice* prekine z aristotelovsko gledališko tradicijo ter uveljavi performativno gledališče onstran drame, kar ga približuje Brechtovemu nearistotelevskemu gledališču oz. Artaudovemu gledališču krutosti. Sredstvo osvoboditve pri tem postane jezik, njegovo orožje predstavljajo performativne izjave. Jemavec, Dajavec, Grbavec, Gobavec prehajajo v verigi mini-prizorov, hitrih transformacij, parodični igri z jezikom, iz časa v čas, iz prostora v prostor. Pri Jesihu dramski tekst ne nastaja z namenom, da bi utelešal mimezis. Tempo je hiter, dogajanje je na videz zgolj mehanično, predstavljanje ves čas spodkopavajo ironični komentarji in potujitve. Tako kot pri Ionescu je tudi pri Jesihu jezik izrabljen in izprazen, nepopravljivo zastrupljen s trivialnostjo, kjer označevalci izgubljajo zvezo z označencem. S tem ko jezik postane eden bistvenih protagonistov njegovih dram, Jesih 'ukine' delitev na tekst in uprizoritev. Beseda oz. performativna izjava postane sama spektakel. Tako prav beseda postane tisti element, ki ustvarja strukturo besedila in uprizoritve.

(Ne več) drama tako z *Grenkimi sadeži pravice* znotraj slovenske variante pride do svojega ekstrema, do točke, s katere je možna samo še vrnitev k elementom dramskega oziroma postdramskega.

Jovanovičeva (de)konstrukcija performativnega obrata

Še očitneje kot Jesiha se s t. i. performativnim obratom povezuje nekoliko starejšega dramatika in režiserja Dušana Jovanovića, ki je dramsko kariero začel v šestdesetih letih, a so njegovo igro *Norci*, ki je bila napisana za Oder 57, uprizorili šele v začetku sedemdesetih let, kar ga postavlja ob bok mlajši generaciji dramskih ustvarjalcev. Tudi Jovanović je že s svojima prvima igrama (*Predstave ne bo in Norci*) zarezal v tkivo tradicionalne dramske oblike in s svojimi besedili ter uprizoritvenimi koncepti naslednjih desetletij evropsko tradicijo drame in gledališča. Pri tem je povezoval na videz nasprotujoči si vlogi, se pravi vlogo dramskega in vlogo režijskega avtorja, ki sta – kot opozarja Andrej Inkret – »v Jovanovičevem gledališkem opusu dosledno komplementarni, in sicer tako po percepciji in presoji sveta kot po izboru uporabljenega estetskega gradiva« (INKRET 1981: 392).

Jovanović dramatike in gledališča ni razumeval v tradicionalnem smislu, ampak mu je pripisal značaj performativnega. Njegovemu prisvajanju in izumljanju vedno novih dramskih, gledaliških in filmskih strategij je bila skupna zavest o krizi dramske oblike, ki jo je hkrati razumel kot gledališko in splošno kulturno krizo predsta-

vljanja. To krizo je mogoče preseči z novimi načini dramskih in odrskih pisav, za katere je značilna performativna naravnost.

Jovanovičevi postopki v dramskih besedilih so primerljivi z zgodnjim Petrom Handkejem, Heinerjem Müllerjem, še opaznejša pa je sorodnost z ameriško gledališko avantgardo performativnega obrata, z Josephom Chaikinom, Robertom Wilsonom, Leejem Breuerjem in Richardom Foremanom. Tako kot oni poskuša tudi Jovanović na novo 'misliti' gledališče (tako predstavljanje kot občinstvo), v teh poskusih pa (ob Ladu Kralju ter OHO-jevskih hepeningih in performansih) postane v slovenskem prostoru prvi, ki se (tako na polju dramske pisave kot gledališča oziroma hepeninga-performansa kot rituala) poda onstran klasične, reprezentativne funkcije živih odrskih umetnosti. Izvede performativni obrat, znotraj katerega na novo postavi razmerji, ki sta – po mnenju Erike Fischer Lichte – »temeljni tako za hermenevitično kot za semiotično estetiko: najprej povezavo med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, gledalcem in izvajalcem (prikazovalcem), in drugič, povezavo med telesnostjo, se pravi materialnostjo in znakovnostjo elementov, med označevalcem in označenim« (LICHTE 2004: 19).

Jovanović v performativnih revolucijah svojih predstav in (ne več) dramskih besedil, ki so oznanile obrat od besedilne k performativni kulturi, ukine jasno razločevanje med subjektom in objektom, med avtorjem kot tistim, ki proizvaja umetniško delo kot iz njega izhajajoč in fiksiran artefakt, in pa gledalcem, ki mu je kot objektu namenjena recepcija tega artefakta. Performativni obrat je zanj praktični odgovor na poststrukturalistično paradigmo.³

Če sta že njegovi prvi igri resno zamajali prikazovanje nekega 'drugega' sveta in predstavljanje nekega fiktivnega sveta, ki naj ga bralec (in gledalec) opazuje, si ga razlaga in ga razume (LICHTE 2004: 26), je v predstavi *Pupiliya, papa Pupilo in Pupilčki* Jovanović leta 1969 radikalno izpostavil performativno naravo spektakla; to, kar se dogaja med izvajalci in gledalci: *avtopoetično feedback zanko*, ki nastane kot del ritualnega dogodka, v katerem njihova »dejanja niso bila nič drugega kot to, kar so izvrševala. [...] Kot samonanašajoča in ustvarjajoča dejanskost [...] jih lahko razumemo v smislu Austinovega pojmovanja 'performativa'« (26–27). S tem udejanji zavest, da se »gledališče konstituira znotraj povezave med igralci in gledalci, znotraj sklepa, da pri predstavi ne gre več za delo [...], ampak za dogodek, ki stremlji k temeljno novi definiciji povezav med igralci in gledalci ter tako odpira tudi možnost za (iz)menjavo vlog« (28). In prav k temu stremlji tudi njegova dramatika. Zato ne pozna dileme: tekstocentrizem ali scenocentrizem (Pavis). Govorica in govor sta (spet rečeno z Derridajem) postala gesti: 'logična in diskurzivna intenca je reducirana ali podrejena' (DERRIDA 1996: 90).

Jesih in Jovanović s svojimi besedilnimi in gledališkimi dejanji zaznamujeta prehod iz tekstovne v performativno kulturo, za katero je značilna prav performativna

³ V tem smislu je Jovanovića možno in vsekakor smiselno povezati s poststrukturalističnim poudarkom na tretji paradigmi bralca oziroma gledalca kot bistvenega soustvarjalca pomenov dramskega in ne več dramskega gledališča. Povedano s terminologijo Rolanda Barthesa: Smrt avtorja, ki je oznanila rojstvo bralca, je hkrati spremenila tudi razumevanje umetniškega dela kot druge paradigme. To ni več fiksno in fiksirano, ampak je v veliki meri odvisno od pomenov, ki mu jih v procesu branja in gledanja pripisuje bralec-gledalec.

narava *telesne so-prisotnosti*. Jesih z *Limitami* in *Grenkimi sadeži pravice*, Jovanović pa z ritualnim klanjem kure v dvorani Križank (podobno kot Handke v *Zmerjanju občinstva*) ter doslednim prevodom besedilnega v ritualno-telesno v *Spomeniku G* Jožice Avbelj, dokončno udejanjata preobrat od gledališča kot umetniškega dela, fiksiranega artefakta, k performativni telesni so-prisotnosti so-subjektov (igralcev in gledalcev) dogodka / hepeninga. Tako predstavo Pupilije Ferkeverk kot performativno naravnost Jesihove in Handkejeve absurdne drame lahko interpretiramo tudi znotraj koncepta sodobnega performansa in gledališča po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja: kot različni inačici postdramskih (Lehmann) ali energijskih (Lyotard) umetniških korpusov ali dejanj, ki po mnenju Fischer Lichtejeve »nočejo, da bi jih razumeli, ampak da bi jih doživeli. Ne pustijo se podrediti paradigmi hermenevtične estetike« (LICHTE 2004: 276). Zato – kot izpričuje Peter Božič ob *Spomeniku G* – »ukinjajo tistega posrednika med igralčevim telesom in njegovo igro, ki mu pravimo intelekt oziroma ratio« (Božič 1986: 37).

Toda s tem se »performativna zgodba« še ni končala. V posebni obliki (samo)ironije in dekonstrukcije se je prav Dušan Jovanović vrnil k performativnemu obratu v igri iz leta 1972 *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, ki je udejanjila (tudi zunaj Slovenije zelo redke) metagledališki ali metaperformativen odrski esej: (samo)obračunavanje, »svojevrstno rekapitulacijo dotedanjih izkušenj s književnostjo in teatrom« (INKRET 1981: 404). Z okvirno zgodbo o avantgardistih, ki so zasedli gledališče, da bi se predajali gledališkimi raziskavam čiste prezence, performativnosti, in ob tem naletijo na odpor politike, izpelje Jovanović pravi (rečeno z Diderotom) paradoks o temeljnih postulatih performativnega obrata, ki ga je udejanjalo neoavantgardistično, artaudovsko in schechnerjevsko novo gledališče oziroma performans.

Dragan Klaić opozarja na to dejstvo v razpravi *Utopizem in teror v sodobni drami*: igre Dušana Jovanovića, ko ugotavlja, da je Jovanović v *Tumorju* izvedel (samo)kritiko in (samo)ironijo t. i. performativnega obrata neoavantgardističnega hepeninga in performansa. Skozi lika režiserja in dramaturga gledališke 'revolucije' in njun neuspeh, da bi aplicirala temeljne postulate »avantgardnega gledališča šestdesetih let: poudarek na procesu, in ne rezultatu, silovito povezovanje (mešanje) izvajalcev in publike, emocionalna enotnost namesto koherentnega eksponiranja idej, mistično katarzo, kolektivno ekstazo, razširjeno zavest, opustitev jezika teksta in njegovo zamenjavo z jezikom telesa in melodičnih, onomatopoetskih zvokov« (KLAJČ 1990: 126), je »onstran neposrednih referenc na konflikte znotraj slovenske kulture [...] z napovedovalsko imaginacijo prikazal razvoj avantgardnega gledališča šestdesetih let, slepo ulico utopičnega iskanja skupnosti, bližine in enosti. Spektakelska oblika zaodrškega šova prikaže serijo napačnih sklepov, propadlih upov in napačno usmerjenih energij, ki so se konzumirale v tem, kar je Jan Kott poimenoval 'konec nemo-gočega gledališča'« (127–128; prev. avtorja).

Jovanović je bil torej (podobno kot kasneje Jesih in Šeligo) pisec, ki je odrsko naravo drame postavili nad literarno, hkrati pa se je zavzelo spoprijel s krizo, v kateri sta se znašla neoavantgardistično gledališče in scenska umetnost po performativnem obratu.

Šeligovo magijsko performativno gledališče krutosti

Če smo se od Petra Božiča in Milana Jesiha kot dramskih praktikov premaknili k Dušanu Jovanoviču kot dramskemu in gledališkemu praktiku, osvetlimo v nadaljevanju delo Rudija Šeliga. Šeligo je namreč eden redkih dramskih ustvarjalcev, ki je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja razvil iz svoje lastne pisateljske in gledališke izkušnje (izjema je morda le še Peter Božič s svojim zgodovinjnjem eksperimentalnega gledališča) eno najbolj daljnosežnih teoretizacij drame in gledališča po performativnem obratu.

V njegovih esejih ali razpravah o drami in gledališču, ki jih je zbral v knjigi *Identifikacija in katarza*, se zrcali prodorna misel, ki zadeva samo bistvo transformacij dramske in odrske pisave prvih desetletij druge polovice prejšnjega stoletja. Vozlišče Šeligovega razmišljanja o drami in družbi predstavljajo kljubovanje najrazličnejšim mistifikacijam, hkrati pa tudi razpiranje energije, trganje igre, razpiranje jezika in udejanjanje sveta. Šeligo je natančen in daljnosežen mislec o drami in gledališču, ki upošteva različne metodološke pristope, vse od fenomenologije do strukturalizma in semiotike kulture. Na ta način mu uspe reflektirati temeljne spremembe v slovenski dramatik in gledališču na sploh.

Šeligo se zaveda, da so mediji v sodobni umetnosti vezljivi, da je za sodobne ustvarjalke in ustvarjalce značilno prehajanje meja med različnimi zvrstmi, npr. med literaturo in gledališčem, literaturo in vizualno umetnostjo. Hkrati s to zavestjo pa ga žene pisateljska želja (podobna Jesihu, Božiču in Jovanoviču), da bi presegel meje predstavljanja, da ne bi več popisoval zunanje realnosti, ampak bi (povedano z Austinom) proizvajal performative, zaradi katerih bi gib res zaživel kot gib in bi na izvedbeni ravni tekst postal realnost.

Povedano nekoliko drugače: Šeligo skuša že v zgodnji prozi racionalne postulate dekonstruirati ter ukiniti vzročno posledično gradnjo romaneskne strukture, da bi pokazal, kako se mimezis ne more več izražati na star način. Tako skuša tudi v prozi udejanjiti austinovsko predstavo o tem, da je reči enako nekaj storiti. Proza in dramatika naj torej po njegovem mnenju proizvedeta značilnosti performativa: stanja, v katerih se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerih izreči stavek pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (AUSTIN 1990: 17).

Šeligo opaža, da je v zgodnjih proznih delih skušal z reističnim postopkom doseči nekaj, kar samo po sebi lahko doseže gledališče s tem, kar Erika Fischer-Lichte imenuje performativna *avtopoetična feedback zanka* med izvajalci in občinstvom, dogodek-predstava kot performativno dejanje, ki provocira in integrira emergenco, vzpodbudi kritično-analitično soočenje med člani začasne skupnosti, ki je nastala med izvajalci in občinstvom.

Obe zgoraj skicirani lastnosti gledališke pisave, ki sta značilni tudi za reistično prozo, sicer Šeligo označi z drugimi besedami:

V gledališču je za razliko od pisave »novega romana« (še bolj pa za razliko od pisave, ki neko čustvo, npr. čustvo tesnobe, samo imenuje ali o njem poroča) mogoče brez umika v psihologistično transkripcijo, brez predhodne interpretacije, brez razlage in analize uprizoriti še tako kompleksen čustveni proces in komplicirano doživljajsko celoto. In sicer tako, da to in to čustvo v gledalčevem sprejemanju najprej je v svoji celovitosti kot takšno,

še le potem je mogoče to celovitost razdružiti na sestavne elemente, ki to čustvo tvorijo, oziroma analizirati organske, telesne znake ali izraze ki čustvo spremljajo ali izražajo (ŠELIGO 1988: 103).

Tako nas napoti na danes aktualen preplet dveh teoretskih konceptov:

- Nancyjevega ponovnega premisleka o konceptu skupnosti, ki ne temelji na kakršnikoli individualni subjektivnosti, v kateri »biti« vselej pomeni »biti z«;⁴
- estetike performativnega Erike Fischer-Lichte, ki izhaja iz Austinovega pojma performativ ter ga vpeljuje v teorijo uprizoritvenih umetnosti.

Pri branju in gledanju predstave prihaja do performativnega dejanja, ki združuje singularnost in mnoštvo, tekstualno in performativno kulturo. Ko Rudi Šeligo govori o Ingardnovi kvazirealnosti, ob procesnosti in performativnosti opozarja tudi na razliko med verbalnimi in paraverbalnimi sredstvi: Paralingvistična ravnina in ikonična struktura gledališke predstave je lahko po njegovem prepričanju za gledalca bolj resnična od verbalnih ravnin dramskega besedila.

S tem, kot da bi Šeligo opozarjal, da je tako za literarno kot za gledališko delo značilno to, kar Derek Attridge v knjigi *The Singularity of Literature* (Singularnost literature), ko govori o singularnosti literature, poimenuje s pojmom pojavitev umetniškega dela kot posebne vrste dogodka, ne več toliko kot objekta ampak predvsem kot dogodka, ki se lahko ponavlja, ne da bi bil v svojih ponovitvah kadarkoli identičen. Ali to, kar Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* razpozna kot neponovljivost, vsakič drugačnost in enkratnost branja ali gledanja, se pravi različnih vrst recepcije:

Gledališče oziroma predstava oziroma uprizoritev naredi iz nevidnega vidno, iz preteklega sedanje, iz diahronije sinhronijo (seveda znotraj prizora v ožjem pomenu, saj dogajanje, dejanje ne samo ohranja, temveč se z njim utemeljuje), iz odsotnega in prikritega neposredno pričujoče. Zbujanje, obujanje, klicanje, pre(d)stavljanje, evokacija minulega, izklicavanje tistega, kar je že nekoč bilo, v življenje sedanjega časa, v neposredni razvid, ni le vprašanje relacije med napisanim besedilom (dramo) in gledališko uprizoritvijo (ŠELIGO 1988: 103).

Podobno kot Derrida v znamenitem spisu Gledališče krutosti in zapora predstave se tudi Šeligo naveže na Artauda. Pridruži se njegovemu oznanjanju smrti gledališča kot predstavljanja.

Tako ga na eni strani zanima Artaudovo argumentiranje izгона gledališča, v katerem je »besedilo vse« in v katerem je »postalo samoumevno, da je jezik besed najpomembnejši« (ARTAUD 1994: 140). Hkrati pa ga enako ali mogoče še bolj zavezuje zanima, na kakšen način se tudi s pomočjo besede vzpostavlja avtonomni jezik gledališča, v katerem (če citiramo Derridaja) »oder ne bo več ponavljal prisotnega/sedanjega, re-prezentiral prisotnega/sedanjega, ki bi bilo drugje in zunaj njega, katerega polnost bi bila starejša od njega, odsotna iz njega in bi lahko upravičeno zmogla brez njega: samoprisotnost absolutnega Logosa, živega sedanjika Boga« (DERRIDA 1996: 88).

⁴ Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, je, ali se (podobno kot v literaturi) tudi v gledališču identiteta avtorja razkraja v kolektivni subjekt »mi« vseh vpletenih, ki lahko med seboj vloge tudi izmenjujejo. Ali lahko tudi uprizoritev, podobno kot esej po definiciji, zaradi posebne performativnosti združuje singularnost in mnoštvo ter tekstualno in performativno izražanje.

Šeligo je prepričan, da v končni konsekvenci ne gre le za to, da bi se gledališče ločilo od književnosti, ampak za to, da bi se razbil hegemonični jezik logosa. Artaud bi rekel »Razbiti jezik, da bi se dotaknili življenja ...« (ARTAUD 1994: 38), Šeligo pa to poveže z nujnostjo, da predmet kar se da neposredno deluje na gledalca, da gledališče zaživi kot fizičen in stvaren prostor, v katerem lahko spregovori artaudovski stvaren jezik. V gledališču morata zaživeti tako poezija jezika kot poezija v prostoru: »glasba, ples, upodabljajoča umetnost, pantomima, mimika, gestikuliranje, intonacija, arhitektura, osvetljava in dekoracija« (69).

V magijskem gledališču, kot ga razume Šeligo, nastane resnično fizični jezik, ki temelji na znakih, in ne več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu. Magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki bo (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo« (111) ali (rečeno s Šeligom) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (ŠELIGO 1988: 110). Pri obeh pa je jasno, da bo slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti.

Šeligo tako v svojih esejih izpostavi dejstvo, da govorica razpolaga s suverenostjo nad govorcem, zanimajo ga mesta ločitev med življenjem in besedami. Teatralnost s pomočjo poiesisa osvobaja dramske forme ter iz krize jezika poskuša iztisniti možnost za drugačno dramatiko, ki je hkrati drugačno gledališče. Kajti, če se tokrat zatečemo k izvrstni misli francoskega semiologa Patrica Pavis, tako dramatika kot gledališče sta samo dve strani »igre med dvema praksama, prakso teksta in prakso odra«, ki sta »v dialektičnem razmerju: pragmatična situacija odra je definirana z branjem teksta, katerega branje je samo pod vtisom situacije odra« (PAVIS 2000: 26). Kajti tudi razstavljanje in dezartikulacija jezika, ki sta ionescovsko oznanjali krizo jezika kot osnovnega sredstva dramske reprezentacije, paradoksalno vedno znova na novo vzpostavljata logocentričnost gledališča, znotraj katerega se dramska forma sicer spreminja, velikokrat postane vedno manj absolutna in vedno bolj nearistotelovska, a vedno znova preživi svoje levitve.

3 Sklep

Peter Božič, Dušan Jovanović, Milan Jesih in Rudi Šeligo pričajo, da je tudi v slovenskem prostoru prišlo do levitev iz besedilne v performativno kulturo. Vsi trije so vsak na svoj način (Jesih z *Limitami* in *Grenkimi sadeži pravice*, Jovanović s *Pupilijo Ferkeverk* in *Spomenikom G*, Šeligo s svojo zgodnjo prozo in dramatiko, še posebej pa s teoretizacijo svoje prakse) dokončno udejanjili preobrat od literature in gledališča kot umetniškega dela, fiksiranega artefakta, k performativni telesni prisotnosti so-subjektov: piscev in bralcev, igralcev in gledalcev.

Tudi opusi Božiča, Jesiha, Jovanovića in Šeliga torej pričajo o dejstvu, da je kriza dramskega avtorja v gledališču druge polovice dvajsetega stoletja nerazdružljivo povezana s performativnim obratom oziroma s poudarki onstran dramskega gledališča v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki so nastali bodisi pod vplivom schechnerjevsko razumljenega ritualnega gledališča onstran tekstualnega bodisi znotraj (ne več) dramskih pisav vodilnih neomodernističnih avtorjev. Zato lahko znotraj dramskih pisav in del nekaterih najpomembnejših avtorjev druge polovice stoletja lociramo več zaporednih faz 'razkroja' oz. dekonstrukcijskih strategij

v razumevanju dramske forme. Ta dekonstrukcija nastaja v tesni prevezavi s t. i. performativnim obratom, z ritualnim gledališčem, ki se je v naslednjih desetletjih prelevila v vedno nove dramske, postdramske in ne več dramske taktike, pri Handkeju npr. onstran govornih iger, pri Jovanoviću onstran menjave paradigem.

Tudi pri slovenskih avtorjih, Božiču, Jesihu, Jovanoviću in Šeligu, destabilizacije dramske forme niso privedle do smrti avtorja, fiksnega umetniškega dela, drame in dramskega gledališča. Kljub izjemni želji stoletja, da bi (povedano z Alainom Badioujem) 'desakraliziralo delo' in 'destituiralo umetnika', niso privedle do krize avtorja brez možnosti povratka, o kateri je sanjal npr. Barthes v *Smrti avtorja* in v katero je podvomil v *Užitku teksta*.⁵ Niso privedne do točke, o kateri so z gorečnostjo pripovedovali poststrukturalisti. Barthesovska razglasitev smrti avtorja je sicer opravila pomembno funkcijo znotraj deliterarizacije in reteatralizacije gledališča ter uveljavitve performativne narave (ne več) dramskega besedila. Podobno se je zgodilo s Foucaultovim »izginjanjem avtorja« in nadomestitvijo z avtorsko funkcijo.⁶ V gledališču je na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja nastala situacija, v kateri je prišlo do bistvene spremembe v razumevanju dramskega avtorja in dramske pisave, ki jo je prinesel performativni obrat.

Model literarnega gledališča in logocentriem dramskega gledališča sta doživela relativizacijo, ne pa tudi ukinitve. Stoletje 'ni odločilo in izbralo' (Badiou), ampak je udejanjalo vedno nove 'smrti' in 'rojstva' dramskega avtorja in drame. Očitno je postalo, da – če citiramo Edwarda Gordona Craiga – »gledališka umetnost ni niti igranje niti tekst niti scena niti ples, temveč vsebuje prvine vseh teh pojavov. Vsebuje dejanje, ki je duh igranja; besedo, ki je telo teksta; linijo in barvo, ki sta srce scene; in ritem, ki je bistvo plesa. [...] Nobena ni važnejša od drugih, kot tudi slikarju ni ena barva ali glasbeniku ena nota važnejša od drugih« (CRAIG 1995: 109–110).

Jezik telesa in jezik odra si torej ne nasprotujeta, ne eden ne drugi nista matrica drugega. Priča smo desamentizaciji in hkratnem poudarku na performativni dimenziji teksta, zvočni materialnosti jezika, muzikaličnosti in polisemiji, ki proizvedejo *decentrirana branja* in narekujejo performativne uprizoritvene situacije. Jezik postane eden bistvenih protagonistov (ne več) dram, hkrati pa tudi (ne več) gledališča, kjer prihaja do rušenja meje med tekstom in uprizoritvijo. Beseda (izjava) postaja kot performativ sama spektakel, ona je tista, ki ustvarja strukturo besedila in uprizoritve.

⁵ Spomnimo samo na naslednje misli: »Tekst sestavljajo mnogotera pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, to mesto je bralec ... Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema.« (BARTHES 1995: 23) In pa: »Kot institucija je avtor mrtev: njegova fizična, strastna, biografska oseba je izginila; razlaščena in zvedena zgolj na svoje delo nima več učinka čudovitega očetovstva, ki so ga literarna zgodovina, izobraževanje, (javno) mnenje imeli nalogo vzpostaviti in obnoviti njegovo zgodbo: vendar v tekstu na neki način *hočem* avtorja: potrebujem njegovo figuro (ki ni niti njegova reprezentacija niti projekcija), tako kot on potrebuje mojo (razen za 'blebetanje'). (Barthes 1973: 45; prevod Jana Pavlič)

⁶ Glej npr. FOUCAULT: Kaj je avtor? Prev. V. Maher. *Sodobna literarna teorija*: 25–41.

LITERATURA

- Robert ABIRACHED, 1978: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. reed. Paris: Gallimard.
- Antonin ARTAUD, 1994: *Gledališče in njegov dvojnik*. A. Berger (prev.). Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Derek ATTRIDGE, 2004: *The Singularity of Literature*. London & N.Y: Routledge.
- John Langshaw AUSTIN, 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Bogdan Lešnik (prev.). Ljubljana: Studia humanitatis.
- , 1962: *Sense and Sensibilia*, Oxford University Press, Oxford.
- , 1984: *How to Do Things with Words*, Oxford: University Press.
- Roland BARTHES, 1973: *Le plaisir du texte*. Pariz. Editions du Seuil.
- , 1995: Smrt avtorja. S. Koncut (prev.). *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina. 9–25.
- Peter BOŽIČ, 1970: *Vojaka Jošta ni*. Maribor: Obzorja.
- , 1986: Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču. *Maske I*. 37–42.
- Edward Gordon CRAIG, 1995: *O gledališki umetnosti*. Prev. L. Kralj. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. 120.
- Jacques DERRIDA, 1996: Gledališče krutosti in zapora predstave. Uroš Grilc (prev.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska.
- Erika FISCHER-LICHTE, 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- , 2008: *Eстетika performativnega*. Jaša Drnovšek (prev.). Ljubljana: Koda.
- , 2005: *Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*, New York/London: Routledge, 2005.
- Marjan HORVAT, 2010: Milan Jesih, Intervju, *Mladina* (1. 7.). 54.
- Andrej INKRET, 1974: Igra z jezikom. Ljubljana: Delo (17. 1.). 8.
- , 1981: Drama in teater med igro in usodo. Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga: 391–412.
- Elfriede JELINEK, 2002: *In den Alpen*, Berlin: Berlin Verlag.
- , 1998: Brecht aus der Mode, *Berliner Tagesspiegel* (10. 2.). <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. 25. 3. 2006.
- Milan JESIH, 1978: *Grenki sadeži pravice, interpelacija v enem nonšalantnem zama-hu*. Maribor: Založba Obzorja.
- Marko JUVAN, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

- Taras KERMAUNER, 1978: Demonična moč trpljenja. Rudi Šeligo. *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*, Ljubljana, Mladinska knjiga: 133–155.
- Dragan KLAIĆ, 1999: Utopianism and Terror in Contemporary drama: The Plays of Dušan Jovanović. *Terrorism and Modern Drama*. Ur. Dragan Klaić, John Orr. Edinburg: University Press. 123–137.
- Lado KRALJ, 2005: Sodobna slovenska dramatika: (1945–2000). *Slavistična revija*. 53/2. 101–117.
- Mirjana MIOČINOVIĆ, 1993: *Surovo pozorište*. Novi Sad: Prometej, 1993.
- Jean-Luc NANCY, 2000: *Being Singular Plural*. Prev. Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford: University Press.
- Patrice PAVIS, 2000: *Vers une theorie de la pratique theatrale, voix et images de la scene 3*. Villeneuve-d'Asxq: Presses universitaires du Septentrion.
- Gerda POSCHMANN, 1997: *Der nicht mehr dramatische Theater text: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.
- Jacques RANCIÈRE, 2007: *The Future of Image*. London: Verso.
- Wolfgang REITER, 1993: *Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater*. Wien: Falter Verlag, 1993.
- Kerstin SCHMIDT, 2005: *The theater of transformation: postmodernism in American drama*. New York: Rodopi.
- Ivo SVETINA, 1986: Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk, Tone Peršak (ur.), *Maske*. 4. 86–101.
- Zvone ŠEDLBAUER, 1990: 'S prstom u oko teatra'. *Zbornik 20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej.
- Rudi ŠELIGO, 1988: *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Veno TAUFER, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2007: *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Gašper TROHA, 2011: Peter Božič in njegova vloga pri afirmaciji drame absurda pri nas. *Še preden se je začel svet: Peter Božič, človek gledališča*. Ur. Tomaž Toporišič in Ivo Svetina. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Igor Ž. ŽAGAR, 2009: *Od performativa do govornih dejanj* [Elektronski vir]. Ljubljana: Pedagoški inštitut: <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=45>.

SUMMARY

The article is devoted to the unique character of the Slovene post-WWII drama, which has been ignored by the previous attempts of a historical treatment of the drama and theater of the second half of the 20th century, despite the fact that it is, in the author's view, extremely important. Discussed is the special feature of the Slovene absurd drama and the significance derived from it in the deconstruction of the so-called literary or drama theater and in realization of the performative turn at the turn of the 1970s. Using the selected examples of plays (rather than dramatic texts for theater and performance) by Peter Božič, Milan Jesih, and Dušan Jovanović as well as essays by Rudi Šeligo, the author aims to show how the history of the Slovene post-WWII drama and theater was a true breeding ground for dramatic and dynamic narratives about the relationship between the text, discourse, and the performance. They went from the first ruptures in the Social Realism and literary theater, through experimental theaters of the 1950s and 1960s, performative turn of the theaters Pupilija Ferkeverk, Pekarna, and Glej in the 1970s, as well as numerous new transformers of the theater, literature, and culture in the last decades of the 20th century. This era was marked by an extraordinary dynamics in realizing new concepts of stage presentation and continuous abolition of classic staging. This was not only a matter of acting and directing, but also and often mainly a matter of the text and of drama and other no-longer-drama authors. Nevertheless, within Slovene literary criticism and study of theater, the absurd drama was never considered a part of postmodern turn, which occurred in Slovenia considerably later than in the U.S. However, Kerstin Schmidt's thesis—that the technique of transformation as cultivated by the American theater avant-garde, particularly by the Open Theater of Joseph Chaikin, is the basic technique as well as the metaphor of the postmodern American drama—also holds true for the Slovene absurd drama and theater and for the series of literary and theater artists who realized the performative turn. As in the U.S., in Slovenia the performative turn took place directly linked to the contemporary drama and to the poetry and prose along with it. Furthermore, in the case of the Pupilija Ferkeverk Theater as the most obvious agent of the performative turn in the Slovene theater, there is an apparent connection between young poets-dramatists and other stage and visual artists. The essential characteristics of the literary parataxis of the generation that made a breakthrough in the beginning of the 1970s are related to the notions “performative” and “performativity” (Austin) and to the fact that their author derives from a doubt that the only characteristic of any utterance is that it is true or at least untrue, and that s/he is interested in performatives more than in constatives. Once the language becomes one of the main protagonists of his plays, Jesih abolishes any duality between the text and its performance. The word, the utterance as a performative in itself, becomes a spectacle, it is what creates the structure of the text and the performance. Jesih and Jovanović with their textual and theater acts embody transformation from the verbal to the performative culture, which is specifically characterized by the performative character of *corporeal co-presence*. Jesih with *Limite* [Limits] and *Grenki sadeži pravice* [Bitter Fruits of Justice] and Jovanović with Pupilija and the ritual slaughter of a chicken in the Križanke hall (similarly to Handke in *Offending the Audience*)

and with Jožica Avbelj's exact translation of the textual into the ritual-corporeal in *Spomenik G* [Monument G]—they both fully realize the turn from the theater as a piece of art, a fixed artifact to performative corporeal co-presence of co-subjects (actors and spectators) of the event/happening. Peter Božič, Dušan Jovanović, Milan Jesih, and Rudi Šeligo with their (no longer) dramatic, theatric, and essayistic corpora demonstrate that Slovenia has also undergone the transformation from the textual to the performative culture. Božič with his anti-drama *Vojaka Jošta ni* [There is No Soldier Jošt], Jesih with *Limite* and *Grenki sadeži pravice*, Jovanović with *Pupilija Ferkeverk* and *Spomenik G*, Šeligo with his early prose and drama and particularly with theoretization of his practice—they ultimately realized the turn from literature and theater as a piece of art, a fixed artifact to the performative corporeal co-presence of co-subjects: writers and readers, actors and spectators.